

“NUIT RHÉNANE” DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Marc Dominicy
Université libre de Bruxelles

“On a parfois reproché à certaines analyses de poèmes ou de musiques de n’apporter aucune contribution nouvelle à la théorie générale. Mais l’analyse de tel poème, de telle pièce musicale, est aussi un but en soi. Pour ma part, je serais satisfait si, parmi les pages qui suivent, l’analyse du «Prélude» de *Pelléas*, ou celle de «Je te donne ces vers», par exemple, contribuait modestement à faire entrevoir le pourquoi de la fascination que ces œuvres exercent sur nous.”

Ces quelques lignes de *Langage, musique, poésie* que j’ai voulu placer en exergue portent, sans nul doute, la marque d’un pessimisme aujourd’hui dépassé par la réflexion poétique de Nicolas Ruwet. Je ne m’attarderai pas à décrire une fois encore l’itinéraire théorique qui, de 1972 jusqu’aux articles les plus récents, a permis à Ruwet de redéfinir le programme jakobsonien à partir de nouveaux fondements. C’est en revanche l’espoir, timidement exprimé en 1972, de voir les analyses de détail contribuer à une meilleure compréhension des œuvres qui constituera l’amorce du présent article.

Une étude attentive à la “surface des choses” aboutit souvent à réhabiliter des poèmes dont l’histoire textuelle ou intertextuelle témoigne d’une genèse peu conforme aux idéaux “romantiques” — que l’auteur ait procédé à des “collages” ou qu’il se soit livré à des imitations confinant parfois au plagiat. Il est possible que «Je te donne ces vers» provienne de morceaux rapportés ; il n’empêche que l’analyse de Ruwet y décèle des traits structuraux qui assurent l’unité profonde de la version définitive. De même, les variantes du dernier «Spleen» illustrent autant la réussite finale de Baudelaire que les difficultés qu’il a éprouvées pour parvenir (cf. Ruwet dans Dominicy, éd.).

Le texte dont je vais traiter contient trois quatrains suivis d’un vers isolé¹. Cette seule disposition, avec le parallélisme entre le vers initial et le vers de clôture, renvoie, de toute évidence à un modèle symboliste : Henri de Régnier, dont nous aurons l’occasion de reparler abondamment, ou l’Albert Samain du *Jardin de l’Infante*, qu’Apollinaire pastiche dans un poème de 1901 (*OP* : 330-1). Étant donné la chronologie généralement admise pour les *Rhénanes* (août

*Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme
Écoutez la chanson lente d'un batelier
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds*

*Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du batelier
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes repliées*

*Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été*

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

1901 - automne 1902), tout indique que, dans cet ensemble où le talent d'Apollinaire commence véritablement à s'affirmer, l'inspiration allemande a revivifié une écriture poétique qui, en d'autres circonstances, nous paraîtrait par trop "datée"². Pour le cas qui nous occupe, il n'est pas difficile de repérer des tics symbolistes comme le composé *râle-mourir* ou le néologisme *incantent* (Durry : III, 78 ; Orecchioni : 127-8). Bien plus, l'emploi de ce latinisme forgé sur *incantation* nous autorise à déceler ici une influence directe de Régnier, dont on sait que le jeune Apollinaire l'a beaucoup admiré (Boisson, Durry : II, 18, 123-4). En effet, le *TLF* comme le *Grand Robert* nous apprennent que le premier auteur qui ait recouru à *incanter*, avant Jules Renard, avant Jean Lorrain, avant Apollinaire lui-même, n'est autre que Régnier — et cela dans un passage étrangement comparable à «Nuit rhénane», tant par l'environnement immédiat du verbe :

Les Étés à mi-voix incantent les Automnes ;

que par la présence d'un vers final isolé et parallèle aux vers initiaux des trois strophes précédentes³.

Une fois ce rapprochement établi, d'autres échos se dessinent. On trouve chez Régnier le motif — guère original, il est vrai — de la chevelure en nattes ou dénouée (*PrP* : 119, 127, 128, 179, 272, etc. ; *Po* : 105, etc.), parfois allié à celui de la sirène (*PrP* : 135). De manière plus significative, Régnier affectionne le verbe (*se*) *mirer*, (*PrP* : 272 ; *Po* : 146, 169, 185, 208, 232, etc.), qu'il remotive quelquefois par le voisinage immédiat de *miroir* ; à preuve ces deux vers :

O toi dont le miroir mire ce qui ne s'y est pas reflété, (Po : 170)
Quelle face viens-tu mirer à mes miroirs ? (Po : 208)

dont le premier annonce, en outre, l'une des rimes de «Nuit rhénane». Apollinaire reprendra le même procédé dans un poème publié en 1903 («Avenir», *OP* : 560) :

Penchés nous mirerons nos faces calmement
Et nous regarderons aux tragiques miroirs
La chute des maisons et la mort des amants

Il existe également une prédilection commune aux deux poètes pour le verbe *trembler* et ses dérivés. Chez Henri de Régnier, ce sont les fleurs qui, typiquement, tremblent dans la main qui les tient (*Po* : 127, 212, 213, 233), alors que dans *Alcools*, il s'agit souvent des flammes, des étoiles, de l'eau de vie et des yeux (cf. Renaud 1970). Malgré ces différences, les vers initial et final de notre poème semblent calqués sur deux lignes parallèles de Régnier (*Po* : 231) :

D'un lys frêle qui tremble à ses mains incertaines.
[...]
D'un beau lys qui se brise entre ses mains certaines.

et ailleurs apparaissent des convergences thématiques et lexicales :

Tandis qu'au loin la Mer calmée a tu ses rôles,
Je lève dans la Nuit et le Silence saint
La coupe, et bois le vin des vendanges lustrales

Où tremblent des reflets de clartés sidérales. (PrP : 163)

Si, pour conclure, l'on compare la première strophe de «Nuit rhénane» avec ce quatrain de Régnier (*Po* : 40) :

Les rires éperdus de l'Été qui suffoque
Et le sanglot qui lutte et pleure sont à moi
D'avoir été jadis ivre en la forêt glauque
Tordre des cheveux roux comme des ors de roi.

on conviendra qu'il y a là une filiation difficilement contestable⁴.

À certains égards, l'héritage que je viens de décrire ne s'est guère perpétué au-delà des premières œuvres. C'est ainsi que les cinq autres occurrences

d'*incanter* relevées par Debon dans le corpus poétique d'Apollinaire s'échelonnent depuis un poème ébauché à Stavelot (1899) :

Un elfe la lui donne et quand il part l'incante (OP : 842)

jusqu'à un texte publié en 1914 mais sûrement bien antérieur (OP : 518) :

L'amour a incanté mes yeux tristes et las

en passant par «L'ermite» (1899-1901, OP : 100) :

Et les souris dans l'ombre incantent le plancher

une *Rhénane* («Les sapins», OP : 121) :

Les sapins [...] Incantent le ciel quand il tonne

ainsi qu'un sonnet paru en 1905 (OP : 649) :

*La chanson des rameurs sur les vagues se traîne
La reine et son amant l'écoutent les yeux clos,
Sans crainte d'un récif ni d'un chant de sirène
Qui s'incantent peut-être au chœur des matelots.*

dont la refonte non ponctuée (OP : 577) ne contient plus trace d'*incanter*⁵. Par ailleurs, les *Poésies libres* renferment trois nouvelles occurrences : l'une (*J'incanterai les nuits d'été*) se rattache à «Nuit rhénane» ; une autre, où il est question d'*elfes* qui *incantent*, rappelle invinciblement l'ébauche de Stavelot⁶.

Arrivé à ce stade, il faut essayer de comprendre et de décrire ce qui distingue «Nuit rhénane» de ses sources — en bref, s'interroger sur la fascination que le poème peut encore exercer sur nous. Une analyse poétique ne saurait évidemment offrir toutes les réponses à de telles questions ; mais elle nous fera apercevoir nombre de caractéristiques formelles dont on ne trouve pas d'équivalents chez un auteur comme Régnier.

Les alexandrins de «Nuit rhénane» acceptent tous une coupe sixième, qui s'insère une fois entre un proclitique et le mot plein qui le suit (*en + tremblant*). Ce type de vers n'a rien d'original au début du vingtième siècle (cf. Cornulier, Verluyten dans Dominicy, éd. et, pour ce qui concerne Apollinaire, De Block) ; en voici un exemple à nouveau tiré de Régnier (*PrP* : 52) :

Que moi-même je m'en retourne à de vieux rêves,

Grâce aux recherches de Cornulier, on sait que beaucoup de poètes adoptent,

dans pareilles circonstances, la mesure ternaire 4-4-4 ou l'un de ses dérivés — 8-4 comme chez Régnier, ou 4-8 comme dans cet alexandrin de 1903 (*OP* : 543) :

Et quand vous êtes en robe bleu-pâlissant

La métrique d'Apollinaire ne présente pas, de ce point de vue, la régularité presque monotone que l'on observe chez des auteurs plus tardifs. Mais, dans le cas qui nous occupe, la cohésion phonique du groupe *tombe en tremblant*, avec son élision sur la coupe, force encore davantage la perception de la mesure ternaire. Celle-ci favorise la structuration syntaxique normale, où l'infinitif *s'y refléter* se construit avec le verbe de mouvement *tomber* ; la version ponctuée flanquait d'ailleurs *en tremblant* de deux virgules (Décaudin : 178). Cependant, l'emploi d'un infinitif après *tomber* est à la fois marginal et marqué, même si l'on ne peut le juger véritablement inacceptable (cf. Damourette et Pichon : 508-11, Lamiroy). Notons qu'Apollinaire use d'une construction comparable dans «Le larron» (1899-1901, *OP* : 93 ; cf. Bonnard) :

Un triomphe passait gémir sous l'arc-en-ciel

Damourette et Pichon, qui n'ont pas raté ces deux attestations d'*Alcools*, citent un passage de Laforgue où *retomber* précède un infinitif : *cheveux châtain* [...] *retombant* [...] *celer deux mignonnes oreilles* («Hamlet») ⁷. Il s'agit là, on le voit, de procédés d'écriture suffisamment exceptionnels pour que nous nous efforcions d'en découvrir les effets. Dans «Nuit rhénane», la coupe 6+6 et l'absence de ponctuation provoquent, je crois, l'émergence d'une lecture parasitique selon laquelle *s'y refléter* dépend de *trembler*. Après tout, l'omission du complément *de* est un fait banal de la langue parlée (Damourette et Pichon (567) en fournissent un exemple avec *craindre*) et Cendrars a risqué, dans la «Prose du Transsibérien», *Pour aller tenter faire fortune*. On peut donc interpréter le vers 10 comme s'il signifiait que l'or des nuits tremble de se refléter dans le Rhin ; et nous comprendrons plus loin les raisons de cette terreur.

Sur le plan strophique, le poème exhibe, au premier regard, une alternance régulière de rimes consonantiques et vocaliques, où la seule particularité saillante est la stabilité de la rime vocalique en /e/. Néanmoins, un système très complexe d'enrichissements contribue à créer une multiplicité de parallélismes qui s'annulent ou s'enchevêtrent. Pour commencer, le /e/ des deux premiers quatrains est précédé des segments [j] et [i], qu'on peut considérer comme les variantes d'un même phonème /I/ (d'autant que la diérèse sur *repliées* est imposée par un groupe obstruante + liquide). Ce phonème se rencontre bien dans le troisième quatrain, mais à l'intérieur de la rime consonantique. Le vers 9, où émerge cette attente trompée, simule, par l'occurrence de /m/ en attaque, un autre trait structural des strophes précédentes, à savoir la présence, dans les rimes consonantiques, d'une nasalité consonantique (/am/) ou vocalique (/ød/).

Si l'on poursuit plus avant l'étude des enrichissements de rimes, on remarque que les liquides et les obstruantes labiales jouent ici un rôle essentiel : les vers 6-8, 10-12 et 11-13 se terminent, respectivement, par les séquences /lle/, /lete/ et /rir/ ; (*re*)fléter est fait sur *l'été* comme (*re*)pliées est fait sur *-lier* (et, d'une manière un peu moins perceptible, *blondes* sur *ronde*), c'est-à-dire par l'adjonction d'une obstruante labiale devant la liquide ; *flamme* est fait sur *femmes* par l'opération inverse, c'est-à-dire par l'insertion d'une liquide après l'obstruante labiale. Ce jeu phonique met en place une paire de rimes inclusives (*refléter-l'été* et *mourir-rire*) ; il aboutirait à isoler totalement le vers 9 s'il n'existait, entre *mirent* et *mourir*, un "accord augmenté" en /m-r/ renforcé par la typographie (cf. Vanderhoeft dans Dominicy, éd.).

Les paramètres que je viens de décrire ne limitent pas leur action à l'environnement de la rime. Ainsi la voyelle [i] n'apparaît qu'une fois dans les six premiers vers (*Qui*), alors qu'on en compte 4 occurrences aux vers 7 et 8 (*filles*, *immobile*, *repliées*) et 9 occurrences dans les cinq derniers vers. Ce glissement — on l'a déjà remarqué (Bonnard, Peytard) — culmine au vers 9, où il est souligné par toute une série de récurrences phoniques (*ivre-vignes-mirent*), graphiques, et syntaxiques (*Le Rhin le Rhin*, avec ses deux occurrences supplémentaires du graphème "i"). On peut y voir une figure subliminale ou anagrammatique du *rire* ou de *l'ivresse* ; en tout cas, le rapprochement s'impose avec ce vers de «Vendémiaire» (*OP* : 149) :

Je vis alors que déjà ivre dans la vigne Paris

comme avec les strophes finales de la «Chanson» (Somville). La nasalité, dont nous avons constaté qu'elle s'associe aux rimes consonantiques des deux premiers quatrains, oppose d'abord les vers deux à deux : il y a 9 voyelles nasales dans les vers 1-2, avec des suites de trois ou quatre occurrences contiguës, contre 2 dans les vers 3-4 (la version ponctuée portait *de vin*) ; de même, il y a 8 voyelles nasales dans les vers 5-6, avec des suites de deux ou trois occurrences contiguës, contre 1 dans les vers 7-8. En revanche, seul le vers 10 se singularise à cet égard dans le reste du poème, avec sa suite de quatre occurrences contiguës qui accroît le brouillage métrico-syntaxique analysé plus haut. Quant aux obstruantes labiales, leur rôle paraît double : d'une part, elles se combinent avec une liquide dans des mots parallèles ou répétés (*plein*, *trembleur*, *flamme*, *plus* (deux fois), *blondes*, (*re*)pliées, *ivre*, *tremblant*, (*re*)fléter, *brisé*) ; d'autre part, elles créent un net contraste entre les premiers hémistiches, où l'on relève 10 /v/ et 1 /f/, et les seconds hémistiches, où l'on relève 4 /f/ et 1 /v/. Cette prédilection de /v/ pour les premiers hémistiches est évidemment liée aux reprises des vers 1-13 et 4-12 ; on ne trouve en effet aucun /v/ dans le deuxième quatrain.

Les résultats que nous venons d'obtenir nous permettent d'élargir quelque peu notre étude de la versification. Nous avons dégagé, à propos du vers 10, la perti-

nence d'une mesure ternaire (4-4-4) ou dérivée (8-4, 4-8) qui vient accompagner la coupe 6+6. Or, l'un des procédés les plus frappants de «Nuit rhénane» consiste à instaurer des parallélismes entre certaines positions de coupe et des frontières possibles de telle ou telle mesure d'accompagnement. Ainsi, au sein de la première strophe, *vin* se voit correspondre non seulement *chanson* (par la nasalité) ou *vu* et *verts* (par l'identité des attaques doublée de deux allitérations internes : *avoir vu, cheveux verts*), mais aussi *plein* (parallèle à *-bleur* et à *flammes*) et *longs*. En vertu du même mécanisme, *chanson* annonce *chantez* et *chant*. Mais c'est de nouveau à la fin du texte que nous atteignons à la saturation. À la coupe ou en frontière quatrième, *ivre, nuits* et *brisé* assont avec la rime de leur vers ou celle d'un vers immédiatement voisin. Ceci explique que le parallélisme entre *verre* et *verts* soit bien plus perceptible qu'à la strophe I, puisque *verre* répond en quelque sorte à *verts* comme *brisé* répond à *été* (Bonnard). D'une manière comparable, *tombe en* s'aligne évidemment sur *tremblant*, mais aussi sur les séquences à *en* et *qui in-*, lesquelles constituent les deux seuls hiatus métriques du poème. Cette conjecture est confirmée par une "rhénane" qu'on peut considérer ici comme un premier jet de notre texte (OP : 531 ; Durry : III, 87-8, 102) :

L'amour revient à en vomir le revenant

En effet, l'hiatus à *en*, qui préfigure sans doute l'*ahan* de la «Chanson», occupe maintenant les positions métriques dévolues à *tombe en*, et cela à l'intérieur d'un vers où la coupe 6+6, tout en créant une rime interne, est quasiment masquée par une mesure ternaire. On voit par là que certaines portions des vers définies par la coupe et/ou par la mesure d'accompagnement tendent à entrer dans un rapport de parallélisme avec d'autres portions équivalentes et, dès lors, à s'autonomiser. Pour ce qui concerne «Nuit rhénane», la reduplication *Le Rhin le Rhin* est parallèle à *tombe en tremblant* comme *tremblant* lui-même est parallèle à *trembleur*.

Les développements qui précèdent nous amènent à conclure que le poème est traversé par une tension fondamentale : à certains égards, les deux premiers quatrains s'opposent à toute la suite du texte ; mais par d'autres aspects, les vers 5 à 8 figurent comme "en creux" à l'intérieur d'une structure circulaire (cf. Chevalier : 158-63, Peytard). Les reprises à distance de syntagmes entiers favorisent, a priori, la circularité. Cependant, il existe d'autres phénomènes syntaxiques, plus discrets, qui corroborent l'analyse que j'avance ici. Jusqu'au vers 8, tous les mots à la rime appartiennent à la catégorie nominale (6 substantifs, suivis de 2 adjectifs) ; leur nombre se distribue très régulièrement (chaque fois deux singuliers suivis de deux pluriels). À partir de la troisième strophe, au contraire, les choses se compliquent : *se mirent* est, comme *s'y refléter*, une forme réfléchie, mais *rôle-mourir* n'a pas grand-chose en commun avec *l'été* ; on inclinerait plutôt à regrouper ensemble les trois lexèmes verbaux. Par ailleurs, la

catégorisation de la dernière rime fait problème, puisqu'elle variera selon qu'on retient *rire* ou le composé nominal *éclat de rire* ; on notera, en passant, que *râlemourir*, avec son interpolation d'un substantif, crée potentiellement la même difficulté. La syntaxe des quatrains I et II présente, par ailleurs, de grandes similitudes. Dans les deux cas, nous avons d'abord trois vers contenant des formes verbales personnelles et des morphèmes des trois personnes, puis un vers dépourvu de cette caractéristique où se succèdent deux adjectifs (ou un adjectif et un participe) métriquement et syntaxiquement couplés. Les vers internes (2-6 et 3-7) renferment des constructions parallèles : article défini + substantif + complément (*la chanson [...] d'un batelier, le chant du batelier*) ou verbe + complément (*avoir vu [...] sept femmes, mettez [...] toutes les filles blondes*), le premier membre de chaque paire ajoutant un nouveau modifieur (*lente, sous la lune*) entre la coupe et le complément. Par contre, les vers 9 à 12, qui renferment tous au moins une forme verbale personnelle, constituent un bloc syntaxique autonome, où les seconds hémistiches se disposent de manière embrassée (une relative, deux syntagmes prépositionnels à verbe non-personnel, une relative). Aucun morphème de première ou de deuxième personne n'apparaît plus avant le possessif *Mon* et, à la différence de ce qui se passait auparavant, nul lien de parataxe ou d'hypotaxe ne subsiste de vers à vers.

Sur le plan sémantique, les deux premiers quatrains sont soudés par de très nombreuses dichotomies touchant, entre autres choses, aux femmes évoquées, à leur chevelure, et à l'ensemble partiel ou total qu'elles forment (cf., par exemple, Chevalier : 158-61, Peytard). Plus précisément, les vers de chaque strophe se répartissent en deux volets, dont l'un associe la perception auditive à l'ivresse et à la fête, tandis que l'autre crée une solidarité complémentaire entre la féminité et la perception visuelle. Pour mettre ce dispositif en place, Apollinaire a eu recours aux quatre lexèmes français qui couvrent ces domaines de perception : "écouter", "voir", "entendre", "regarder". Encore faut-il noter que le *regard immobile* du vers 8 est ambigu : car l'immobilité du regard, si elle manifeste parfois l'apaisement, est aussi un signe distinctif de l'inanimé (des poupées ou des statues), que seul un sujet de perception visuelle peut déceler. Ici comme ailleurs, le troisième quatrain bouleverse toutes les données, puisque les vers 9 et 10 font allusion à la perception visuelle et qu'au contraire, la perception auditive (avec la remotivation de *incantent*) domine dans les vers 11 et 12. Corollairement, on observe un passage massif à l'inanimé : *Le Rhin*, qui est anthropomorphisé dans d'autres textes (Durry : III, 93, Orecchioni : 106) ; *les vignes* ; *l'or des nuits*, sans doute forgé sur *l'or du Rhin* (Renaud 1970 : 48) ; *La voix* ; *l'été*. D'autre part, les vers 9 et 12 restent thématiquement parallèles aux volets décrits plus haut (ivresse vs. féminité), de sorte que les vers 10 et 11 paraissent inversés.

Toute interprétation de «Nuit rhénane» devra rendre compte du dérèglement systématique qui se déclenche à partir du vers 9. La lecture que je voudrais proposer maintenant suppose qu'une féminité "autre" s'insinue à cet endroit du texte. La figure absente que je voudrais rétablir, c'est — on l'aura déjà deviné

— cette Loreley à qui Apollinaire a consacré la plus célèbre de ses *Rhénanes* (voir, outre les travaux déjà cités, Derche 1957, 1962). Comme *les vignes (aux ceps tordus, OP : 124)*, Lore à la chevelure *blonde, déroulée et tordue se mire (me mirer s'est substitué à regarder, Décaudin : 184)* dans le Rhin avant d'y tomber. De ses yeux *tremblants*, elle dit que *ce sont des flammes et non des pierreries*, ces pierreries qui ensorcellent et qui constituent souvent le regard immobile des créatures inanimées. Ses yeux qui *brillent comme des astres (l'or des nuits)* sont aussi *couleur du Rhin*, sans doute donc bleus ou verts. L'association entre le miroir et la mort, qui explique l'accord augmenté *mirent-mourir*, est parfois formulée de manière explicite chez Apollinaire (*OP : 136*) :

Je mire de ma mort la gloire et le malheur

Si le modèle s'en trouve peut-être dans «Les fenêtres» de Mallarmé :

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime

il s'agit, en tout cas, d'un motif utilisé de manière permanente par Apollinaire (cf. «Avenir» et le livre de Berry). Le miroir est à la fois la métaphore de l'eau ou de l'œil, et l'outil par lequel se dédoublent les objets. Ainsi la Loreley participe des deux féminités évoquées dans les deux premiers quatrains de «Nuit rhénane» (ses cheveux sont blonds mais tordus, son regard est à la fois immobile et mobile, etc.) ; elle fait mourir dans le miroir de ses yeux, puis meurt dans ce miroir qu'est le Rhin.

Cette glose confirme l'hypothèse de Renaud (1970), selon qui «La Loreley» constitue la véritable charnière thématique des *Rhénanes*. Mais nous devons encore expliquer l'ambiguïté du vers 10, ainsi que la présence du vers de clôture et la structure rivale (circulaire) qu'il contribue à créer. Je partirai du fait, remarqué par de très nombreux commentateurs (Delas et Filliolet : 144-5, Durry : II, 37, Renaud, etc.), que le vers 13 oscille entre deux interprétations mutuellement contradictoires : soit le verre se brise comme éclate un rire, soit l'éclat de rire se brise comme un verre (souvenons-nous des problèmes soulevés par *éclat de rire* pour la catégorisation grammaticale de la rime). Cette ambivalence du rire et de la brisure est un trait caractéristique d'Apollinaire. Elle s'étend, comme l'a bien vu Renaud, au tremblement et aux flammes — que le texte traite du regard, de l'eau, ou de l'alcool (cf. Berry). Par contrecoup, nous apercevons les raisons qui ont causé l'ambiguïté du vers 10, et celle, lexicale, de *trembleur* et *tremblant*. En effet, si la lecture globale du poème s'oriente vers un pôle positif, rien n'exige de déceler dans le vers 10 autre chose que la description d'une nuit féérique ; mais il en va différemment si le poème est compris comme l'expression d'une terreur irrépressible. Quant au rôle de la structure circulaire, nous commençons maintenant à le discerner. L'ivresse qui

culmine dans les cinq derniers vers peut renvoyer à la fois à l'inquiétude initiale ou à la tentative de s'en prémunir par *une ronde*, par le cercle protecteur (quoique potentiellement menaçant) de toutes les femmes. L'accent mis sur la totalité (*tout l'or des nuits*), sur l'insistance du chant (*toujours*) confirme que chaque catégorie sémantique est pénétrée d'ambivalence, que le conflit de l'espoir et du désespoir ne se résoudra jamais.

Les limites de cet article m'interdisent d'explorer les multiples chemins qui nous mèneraient, depuis l'imaginaire de «Nuit rhénane», jusqu'à la mythologie personnelle de Guillaume Apollinaire. Mais on sait que le thème du suicide par noyade se lie intimement, chez lui, à une expérience sexuelle faite de culpabilité et de frustrations. Cet échec, que mime dans notre texte la Loreley absente, seule la parole poétique peut le déjouer. C'est pourquoi le locuteur de «Nuit rhénane», qui doit subir le chant du batelier — son double, tente aussi d'être un Orphée capable, comme le musicien de Saint-Merry, d'entraîner à sa suite tout un cortège de femmes.

Notes

- (1) Le texte est cité d'après l'éd. de M. Adéma et M. Décaudin, *Œuvres poétiques [OP]*, Paris, Pléiade, 1956, 111. Une version antérieure et ponctuée est reproduite dans Décaudin (178).
- (2) Sur les *Rhénanes* et l'inspiration allemande en général, voir Décaudin, Durry : III, Orecchioni, Wolf. Fongaro (186) tend à réduire toute cette production à de brillants "à la manière de" ; mais sur ce point, je me sens plus proche de Renaud (1969 : 55).
- (3) Régnier, *Poèmes 1887-1892 [Po]*, Paris, Mercure de France, 1907, 7e éd., 215-6. J'ai aussi consulté les *Premiers poèmes [PrP]*, Paris, Mercure de France, 1907, 6e éd.
- (4) L'influence de Régnier ne s'arrête pas là. L'emploi répété du mot *pierreries* à la rime (*Po* : 97, 138, 171, 185, etc.) préfigure peut-être «La Loreley» (cf. plus loin), de même que la substantivation *les Mais*, qui rime une fois avec *innomés* (*Po* : 92, 178), et la diérèse *li-erres* (*Po* : 72) font invinciblement penser à la *Rhénane* «Mai». On trouve encore chez Régnier le mot *Nixe* (*Po* : 127 ; cf. «Automne malade») et le thème dionysiaque du vin associé à celui de la ville (*PrP* : 151sv. ; cf. «Vendémiaire»).
- (5) Apollinaire use du participe *incanté* dans *L'Hérésiarque et Cie*. Quoi qu'en disent Debon et Renaud (1969 : 136), ces attestations montrent qu'on ne peut réduire *incanter* à un italianisme équivalant à *jeter un sort*. Certains passages

revivifient le sens “chanter” ; dans d’autres — y compris dans les emplois érotiques dont je parlerai bientôt — le verbe prend un sens plus obscur ou plus voilé.

- (6) *Poésies libres*, Paris, Pauvert, 1978, 24, 86, 88. De telles convergences laissent peu de doutes quant à l’attribution de ces pièces (**FAUX**). J’ajouterai un argument supplémentaire. Parmi les poèmes à Linda (1901), il en est un (*OP* : 322) où, évoquant *L’Adorable que je couronne*, Apollinaire écrit :

*J’ai vu ses lèvres d’anémone
Mais point son Cœur, à la très Bonne.*

Le sens érotique de ce texte (Bates : 79, 82) est pleinement confirmé par un passage parallèle des *Poésies libres* (80) :

*Automne pareil à l’automne
Te souvient-il du lit défait
Où j’ai vu s’ouvrir l’anémone
Qui fleurissait ton corps parfait
O toi que les pampres couronnent*

Le motif de l’anémone provient peut-être de Régnier (*PrP* : 134) :

*Et l’heure épanouit le rire qui consent
De tes deux lèvres, sœurs de chairs des anémones.*

- (7) *Moralités légendaires*, éd. de D. Grojnowski, Paris-Genève, Droz, 1980, 23. À propos de l’influence de Laforgue sur Apollinaire, voir Fongaro. Pour ma part, je ne puis lire le début de «La porte» sans songer à ces vers du «Concile féérique» (*Poésies complètes*, éd. de P. Pia, Paris, Le Livre de Poche, 1970, 183) :

*Et d’autres, les terrasses pâles où le triste
Cor des paons réveillés fait que plus rien n’existe !*

d’autant qu’il est question de *grands hôtels* un peu plus loin.

Références

- BATES, S. 1987. L’érotisme dans les premiers grands poèmes d’Apollinaire. *Revue des Lettres Modernes*, n° 17, 77-95.
- BERRY, D. 1982 *The Creative Vision of Guillaume Apollinaire*. Saratoga, Anma Libri.
- BOISSON, M. 1986. Sur “Épisodes” d’Henri de Régnier. In : *Mélanges Décaudin*, Paris, Minard, 1-7.
- BONNARD, H. 1967. Étude du langage poétique. Application à Guillaume Apollinaire (*Alcools*). Paris, Touquet.
- CHEVALIER, J.-C. 1970. *Alcools* d’Apollinaire. Paris, Minard.
- CORNULIER, B. de. 1982. *Théorie du vers*. Paris, Éditions du Seuil.

- DAMOURETTE, J. et PICHON, É. 1911-30. Essai de grammaire de la langue française, tome III. Paris, D'Artrey.
- DE BLOCK, K. 1986. Étude métrique d'un corpus versifié : les alexandrins d'Apollinaire. Anvers (U.I.A.), mémoire de licence en Philologie Romane.
- DEBON, C. 1988. Apollinaire. Glossaire des œuvres complètes. Paris, Sorbonne Nouvelle.
- DÉCAUDIN, M. 1971. Le dossier d'*Alcools*. Genève, Droz, 2e éd.
- DELAS, D. et FILLIOLET, J. 1973. Linguistique et poétique. Paris, Larousse.
- DERCHE, R. 1957. *Alcools-Rhénales*. La Loreley. Paris, S.E.D.E.S.
— 1962. Quatre mythes poétiques. Paris, S.E.D.E.S.
- DOMINICY, M. 1989 (éd.). Le souci des apparences. Bruxelles, Éditions de l'Université.
- DURRY, M.-J. 1978-9. Guillaume Apollinaire. *Alcools*. Paris, S.E.D.E.S., 3e éd.
- FONGARO, A. 1988. Apollinaire poète. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LAMIROY, B. 1983. Les verbes de mouvement en français et en espagnol. Amsterdam, Benjamins.
- ORECCHIONI, P. 1956. Le thème du Rhin dans l'inspiration de Guillaume Apollinaire. Paris, Lettres Modernes.
- PEYTARD, J. 1978. Le cercle ouvert. *Nuit rhénane* de Guillaume Apollinaire. In : *Syntagmes* 2, Paris, Les Belles Lettres, 306-11.
- RENAUD, P. 1969. Lecture d'Apollinaire. Lausanne, L'Âge d'Homme.
— 1970. L'effraie et le rossignol. *Revue des Lettres Modernes : Guillaume Apollinaire*, n° 9, 45-67.
- SOMVILLE, L. 1996. Deux études : L'expression de l'espace chez Apollinaire. La spatialisation ; Le code prosodique chez Apollinaire : sa motivation. *Revue des Lettres Modernes : Guillaume Apollinaire*, n° 19, 33-62.
- WOLF, E.M. 1937. Apollinaire und das Rheinland. Bonn, thèse [rééd., Francfort/M, Lang, 1988].